# Cuadernos

Historia 16

250 PTAS



# Velázquez

Ismael Gutiérrez

79

# Cuadernos
## Historia 16

### Plan de la Obra

1. La Segunda República Española • 2. La Palestina de Jesús • 3. El Califato de Córdoba • 4. El Siglo de Oro, 1 • 5. El Siglo de Oro, 2 • 6. Faraones y pirámides • 7. La Castilla del Cid • 8. La Revolución Industrial • 9. Felipe II • 10. La medicina en la Antigüedad • 11. Los Reyes Católicos • 12. La mujer medieval • 13. La Revolución Francesa, 1 • 14. La Revolución Francesa, 2 • 15. La Revolución Francesa, 3 • 16. El Egipto de Ramsés II • 17. La invasión árabe de España • 18. Los Mayas • 19. Carlos V • 20. La guerra de la Independencia, 1 • La guerra de la Independencia, 2 • 22. La Hispania romana • 23. Vida cotidiana en la Edad Media • 24. El Renacimiento • 25. La Revolución Rusa • 26. Los fenicios • 27. La Mezquita de Córdoba • 28. La Reforma en Europa • 29. Napoleón Bonaparte, 1 • 30. Napoleón Bonaparte, 2 • 31. Los iberos • 32. Recaredo y su época • 33. Los campesinos del siglo XVI • 34. La Inglaterra victoriana • 35. El Neolítico • 36. Los Aztecas • 37. La Inglaterra isabelina • 38. La II Guerra Mundial, 1 • 39. La II Guerra Mundial, 2 • 40. La II Guerra Mundial, 3 • 41. Tartessos • 42. Los campesinos medievales • 43. Enrique VIII • 44. La España de José Bonaparte • 45. Altamira • 46. La Unión Europea • 47. Los reinos de taifas • 48. La Inquisición en España • 49 Vida cotidiana en Roma, 1 • 50. Vida cotidiana en Roma, 2 • 51. La España de Franco • 52. Los Incas • 53. Los comuneros • 54. La España de Isabel II • 55. Ampurias • 56. Los almorávides • 57. Los viajes de Colón • 58. El cristianismo en Roma • 59. Los pronunciamientos • 60. Carlomagno, 1 • 61. Carlomagno, 2 • 62. La Florencia de los Médicis • 63. La Primera República Española • 64. Los sacerdotes egipcios • 65. Los almohades • 66. La Mesta • 67. La España de Primo de Rivera • 68. Pericles y su época • 69. El cisma de Aviñón • 70. El Reino nazarita • 71. La España de Carlos III • 72. El Egipto ptolemaico • 73. Alfonso XIII y su época • 74. La flota de Indias • 75. La Alhambra • 76. La Rusia de Pedro el Grande • 77. Mérida • 78. Los Templarios • 79. Velázquez • 80. La ruta de la seda • 81. La España de Alfonso X el Sabio • 82. La Rusia de Catalina II • 83. Los virreinatos americanos • 84. La agricultura romana • 85. La Generación del 98 • 86. El fin del mundo comunista • 87. El Camino de Santiago • 88. Descubrimientos y descubridores • 89. Los asirios • 90. La Guerra Civil española • 91. La Hansa • 92. Ciencia musulmana en España • 93. Luis XIV y su época • 94. Mitos y ritos en Grecia • 95. La Europa de 1848 • 96. La guerra de los Treinta Años • 97. Los moriscos • 98. La Inglaterra de Cromwell • 99. La expulsión de los judíos • 100. La revolución informática.


Rufino González, 23 bis
28037 Madrid. Tel. 304 65 75

ISBN: 84-7679-286-7 (Fascículos)
ISBN: 84-7679-287-5 (Obra completa)
Depósito legal: M-43836-1996

Distribución en quioscos: SGEL
Suscripciones: Historia 16. Calle Rufino González, 23 bis
28037 Madrid. Tel. 304 65 75

Fotocomposición y fotomecánica: Amoretti S.F., S.L.
Impresión: Graficinco, S.A.
Encuadernación: Mavicam
Printed in Spain - Impreso en España

**Historia 16**

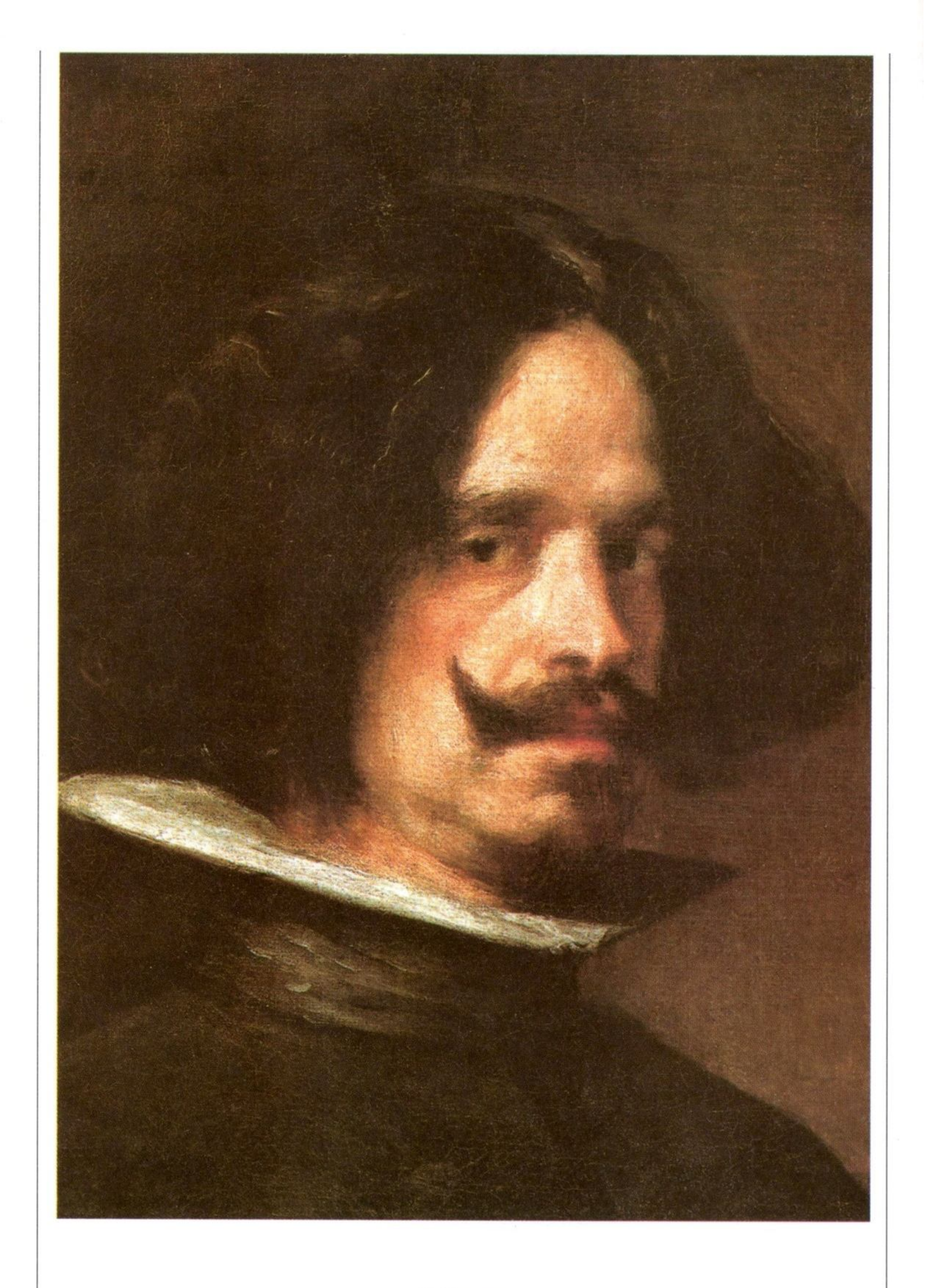
Precio para Canarias, Ceuta y Melilla: 275 ptas., sin IVA, incluidos gastos de transporte.

# Indice





En portada, detalle del retrato de la *Infanta María Teresa de España* (Metropolitan Museum, Nueva York). Izquierda, *Autorretrato* de Velázquez



**Velázquez**
**(*Autorretrato*,**
**Museo de Bellas Artes,**
**Valencia)**

# Velázquez

**Ismael Gutiérrez Pastor**
*Profesor Titular de Historia del Arte.*
*Universidad Autónoma de Madrid*

La vida de Diego Rodríguez de Silva Velázquez (Sevilla, 1599-Madrid, 1660), genio universal, estuvo marcada por dos procesos que el artista vivió en paralelo: el humano, de constante promoción social, y el profesional, como pintor y arquitecto decorador al servicio de Felipe IV.

El arco estético descrito por la pintura de Velázquez desde el naturalismo claroscurista de su etapa sevillana, que materializa los elementos compositivos, hasta su obra posterior a 1630, sumida en un febril proceso desmaterializador de pintura de manchas y exquisita capacidad para captar en la retina las más leves esencias de los seres o del aire, le han convertido en el pintor puro por antonomasia, que entiende cualquier tema como pintura, sin mirar ni la imagen, ni el argumento de ejemplar sentido moralizante. El más genial de nuestros pintores del Siglo de Oro resume así toda la aportación española al arte universal, por su facilidad misma para ir plasmando con frescura sobre el lienzo las ideas que fluyen de la mente, sin acusar esfuerzo, con trazo tan leve como preciso, hasta dotar de realidad a la apariencia.

Como persona, la información sobre su vida, privada o pública, es insuficiente para satisfacer las múltiples lagunas sobre la intimidad personal. De la extremada reserva surgen con frecuencia comportamientos aparentemente contradictorios: discretos, acomodaticios o caprichosos, asentados sólidamente en la autoestima personal. De modesto origen sevillano, Velázquez fue superando las serviles barreras del oficio de pintor, aprendido junto con la preparación intelectual más sólida que podía obtenerse en Sevilla a comienzos del siglo XVII. Su maestro Francisco Pacheco no fue buen pintor, pero sí un discreto teórico, cuyos intereses humanistas transmitió a sus discípulos. Gracias a esta formación, Velázquez fue ocupando cargos y honores en la corte de Felipe IV, hasta llegar a transformar su *status* social mediante el privilegio real de hidalguía y la concesión del hábito de la Orden de Santiago, que orgullosamente lució tan pronto como pudo.

Las dos facetas profesional y humana, de *pintor y cortesano,* funcionaron en Velázquez como él actuó sobre su pintura, creando un todo indiscutible, atmosférico, donde se capta antes el conjunto vitalista y acompasado del éxito, labrado con increíble firmeza — incluso desafiando al Rey que llegó a escribir de su pintor: *Me ha engañado muchas veces*—, que los detalles mínimos de quien aparentemente es el pintor español mejor conocido. Esto hace de Velázquez un caso único, que trabajó muy cómodamente en la España del siglo XVII sirviendo exclusivamente a Felipe IV. La sutil actividad del mecenazgo regio, protector pero no exigente, fue desempeñada por Felipe IV con Velázquez como un juego de mutuos intereses compenetrados. El título de Pintor del Rey fue desbordándose con otras ocupaciones de agente artístico, comprador de obras de arte para la colección real en Italia, mentor de programas decorativos o arquitecto decorador en los palacios reales.

Se ha dicho muchas veces, con ese modo de explicación generacional que intenta aproximar y relacionar la vida de artistas pertenecientes a ambientes distantes entre sí, que Velázquez forma parte de los grandes maestros del Barroco (Bernini, Rembrandt, Poussin, Van Dyck) que nacieron al despuntar el siglo XVII.

## Origen, ambiente y formación (Sevilla, 1599-1623)

Diego Rodríguez de Silva Velázquez, hijo de Juan Rodríguez de Silva y de Jerónima Velázquez, fue bautizado el 6 de junio de 1599 en la parroquia de

San Pedro de Sevilla, ciudad en la que había nacido pocos días antes. Aunque sus padres eran sevillanos de modesto origen, por vía paterna sus raíces se hundían en turbios linajes portugueses, vergonzantes para las futuras aspiraciones nobiliarias. Fue el primogénito de una familia de siete hermanos de economía modesta que tuvo que sobrevivir en una Sevilla en declive, azotada por entonces con pestes, hambres e inundaciones, que incidieron en su maltrecha economía tras la expulsión de los moriscos.

Con unos once años, Diego Velázquez —pues habitualmente utilizó el apellido materno— fue puesto a aprender el oficio de pintor, primero con Francisco Herrera y luego, desde diciembre de 1610, en el taller de Francisco Pacheco. Como todas las relaciones contractuales del momento, el aprendizaje del oficio iba unido a otros trabajos de pura servidumbre doméstica: el aprendiz se integraba en la familia del maestro y recibía enseñanza, comida y vestido. Frente al mal genio de Herrera —su propio hijo, pintor, huyó del hogar paterno—, Pacheco era hombre más reflexivo y heredero espiritual de las tradiciones humanistas de las academias sevillanas del Renacimiento, además de pintor influyente por sus relaciones con el Santo Oficio.

En los cinco años que duró el aprendizaje, cuyo contrato fue suscrito el 27 de septiembre de 1611, con efecto retroactivo desde diciembre del año anterior, el ambiente del taller de Pacheco, práctico y a la vez preocupado por los ideales iconográficos de la Contrarreforma, fue proporcionando al joven Velázquez buena formación técnica y amplia información teórica, imprescindibles para superar con su genio innato los modestos resultados pictóricos de su maestro. Esta formación se basó, según narra el propio Pacheco en el *Arte de la Pintura,* en el estudio del natural, es decir, en la copia o interpretación de modelos humanos (figuras, retratos) y objetos inertes (bodegones) que son los dos aspectos más sobresalientes de la primera producción independiente de Velázquez, en la que el fuerte aire naturalista y cotidiano, de recetas compositivas muy simples, se presenta con una técnica individualizada, muy moderna para la Sevilla del momento.

Poco más de quince meses habían transcurrido desde que finalizara el contrato con Pacheco, cuando la madurez en el oficio de pintor fue sancionada con un examen gremial el 14 de marzo de 1617, autorizándosele desde entonces a Velázquez el ejercicio público del mismo, la apertura de taller y la admisión de aprendices. El gremio velaba oportunamente por la calidad, que no residía tanto en el genio, como en el cumplimiento de las reglas. Así que por los mismos años intentaba impedir que Zurbarán ejerciera el oficio en Sevilla, pues no había sido examinado.

El afianzamiento profesional fue la puerta abierta a otros sucesos relevantes, en especial la formación de su futura familia mediante el matrimonio con Juana de Miranda Pacheco, hija mayor de su maestro, que tuvo lugar el 23 de abril de 1618. La familia fue creciendo con el nacimiento de sus hijas Francisca (1619) e Ignacia (1621), sin contar con los aprendices del nuevo maestro, con Diego de Melgas, admitido en 1620, o el aldeanillo que hacía de modelo en las composiciones de Velázquez y cuya imagen surge con frecuencia en las obras sevillanas.

## Obra y estilo de los años sevillanos (1617-1623)

Las primeras obras de Velázquez coinciden en el tiempo con el examen de maestro y la apertura del taller. Sorprende de la obra de estos años la total divergencia formal y conceptual respecto al estilo de Pacheco, como si el joven pintor buscara su clientela a través de la originalidad. Las obras indiscutibles conservadas de este período —unas veinte aproximadamente— se encuadran en tres géneros distintos: temas religiosos, algún retrato y bodegones con figuras, lo más innovador y lo que Pacheco, con la indeterminación que caracteriza a los teóricos del arte españoles en el binomio idealismo-naturalismo como tendencias contrapuestas, tuvo que justificar en aras de la valentía del yerno, saliendo al quite de las críticas descalificadoras hacia Velázquez por copiar del natural.

Desde fecha temprana apreciamos en Velázquez cierta indeterminación entre temas religiosos y bodegones, en lo que se ha dado en llamar *bodegones*



***La cena de Emaús***
**(Metropolitan Museum, Nueva York)**

*a lo divino,* es decir, asuntos evangélicos tratados como escenas de género, de que son ejemplo *Cristo en casa de Marta y María* (Londres, National Gallery, 1618) y *La mulata* o *Cena de Emaús* (Blessington, Beit Collection, h. 1618-20). El pintor emplea un concepto compositivo del manierismo flamenco de fines del siglo XVI y justifica un primer plano con medias figuras actuando en cocinas o tabernas, a través del recuadro del fondo con pequeñas figuritas, cuya acción desarrolla el verdadero argumento. A pesar del antecedente, Velázquez transforma la escena en una dirección completamente personal, austera frente a la exuberancia flamenca, gracias a la observación del natural y a la luz tenebrista definidora de personas y utensilios. En obras coetáneas, Velázquez recurre al naturalismo tenebrista ajustándose estrictamente a la escena de género, acaso ocultando algún significado alegórico relativo a los sentidos, como poco antes las interpretaba José de Ribera en Nápoles. Son entre otras *Los tres músicos* (Berlín, Gemäldegalerie), *Dos jóvenes comiendo* y *El aguador de Sevilla* (Londres, Wellington Museum, h. 1620-22) o *Vieja friendo huevos* (Edimburgo, National Gallery of Scotland, 1618).

Más convencionales en los temas y en sus soluciones ejecutó Velázquez algunas pinturas religiosas de gran belleza, especialmente la pareja de lienzos de la *Inmaculada Concepción* y *San Juan Bautista en Patmos* (Londres, National Gallery), pintados hacia

1618-19 para los Carmelitas Calzados de Sevilla. El pintor acusó su personalidad en la plasticidad de los modelos, casi escultóricos, con amplios drapeados matizados por la luz tenebrista, así como en los tipos humanos. El colorido con blancos intensos y púrpuras rosáceas, además de azules y malvas, es igualmente inconfundible. El tratamiento naturalista domina en estos lienzos religiosos, por más que hayan sido interpretados en clave simbólica, como *retratos a lo divino* del pintor y su mujer con motivo de su reciente matrimonio. Más que un retrato, el rostro de la Virgen semeja al del mozalbete de *El aguador* o de *Vieja friendo huevos,* que es probablemente el aldeanillo mencionado por Pacheco.

Existen algunos lienzos de lo que quizá fue en origen un Apostolado, pero sin duda la obra principal de género religioso del momento es la *Adoración de los Reyes* (Madrid, Prado, 1619), tanto por su compleja composición, como por los recursos plásticos desplegados por Velázquez.

Los retratos contemporáneos conservados son pocos, pero excepcionales por su poderosa captación psicológica, especialmente el de *La Madre Jerónima de la Fuente* (Madrid, Prado, 1620), monja toledana retratada por Velázquez en Sevilla, cuando iba a embarcar hacia Manila. Su figura monumental se halla emplazada en una estancia cuyos límites físicos ha resuelto el pintor con una simple raya y dos campos de color. Otros retratos de busto, como el *Hombre con golilla* (Madrid, Prado, h. 1620) o el de *Luis de Góngora* (Boston, Museum of Fine Arts, 1622), muestran un sólido perfil recortado, muy modelado y de limitado color.

Cuando la boda con Juana Pacheco señalaba al pintor como heredero y continuador del taller de Pacheco, con su espíritu idealizante, las obras de la etapa sevillana son ejemplos del genio libre y grandioso del discípulo que ha llegado a convencer al maestro con sus formas, sin olvidar el fondo intelectual y literario que sustenta al Arte de la Pintura. El entrenamiento literario es lo que Velázquez debe a Pacheco, no el estilo, ni el gusto.

En el ambiente sevillano de clientela casi exclusivamente religiosa, que por ejemplo explica la obra de Zurbarán, Velázquez renunció a seguir por este camino y optó por modificarlo o interpretarlo de modo heterodoxo: alardes de imaginación con viejas recetas manieristas y nuevos modos estilísticos en las medias figuras y el tenebrismo. El pintor dejó a un lado el idealismo religioso para tratar estos temas con igual grado de objetividad que los elementos de un bodegón; lo cotidiano es en las pinturas religiosas de Velázquez lo que facilita su comprensión y la devoción popular.

Con su excelente técnica, Velázquez escogió los temas naturales como un ejercicio para dominar las formas, para dotarlas de volumen y diferenciarlas sensitivamente a través de sus colores o texturas. La luz dirigida cumple con su papel de individualizar cada elemento compositivo, lo mismo objetivos que personas, e inmovilizarlos para apreciarlos. En esta época el pintor dibujaba con trazo muy seguro sobre el lienzo, aplicando el color en capas espesas que contornean los perfiles de modo afín al de otros naturalistas (Tristán, Ribalta, Fray Juan Rizi). El colorido es muy austero, predominando los ocres terrosos a fuerza de sacar el mayor partido a las imprimaciones rojas. Otros colores más claros (blancos, rojos, amarillos) le sirven para aclarar y enriquecer los tonos, pero no evitan cierta sensación de pobreza en el color.

## En la corte. Pintura y promoción social (1623-1629)

Los hitos sevillanos de Velázquez y su familia tocaban a su fin al emprender viaje a Madrid en 1622 para retratar al poeta Luis de Góngora por encargo de Pacheco, quien hacía tiempo coleccionaba retratos de artistas, literatos y científicos, cuyas efigies conformaron el *Libro de los Retratos,* una de sus aficiones eruditas. La ocasión fue aprovechada por Velázquez para conocer las colecciones reales e intentar retratar al nuevo rey Felipe IV, valiéndose del capellán real don Juan de Fonseca, antiguo canónigo de Sevilla y amigo de Pacheco. Quizá la presencia en la corte del príncipe de Gales pretendiendo la mano de la infanta María de Austria, hermana del rey, dificultó el deseo de Velázquez. El pintor regresó a Sevilla, pero estaba de nuevo en



*La Inmaculada Concepción*
(National Gallery, Londres)

Madrid en julio de 1623 llamado por don Juan de Fonseca y, sobre todo, por el Conde-Duque de Olivares. Antes del 30 de agosto había retratado al joven Felipe IV y el 6 de octubre obtuvo el nombramiento de Pintor del Rey, ocupando la vacante de Rodrigo Villaldrando, con sueldo de veinte ducados mensuales y el derecho a cobrar las pinturas que realizase. El nombramiento afianzó la residencia de Velázquez en Madrid, quien diligentemente fue asumiendo el papel de retratista oficial, al servicio casi exclusivo de la Monarquía. Resulta curioso observar cómo Pacheco y Palomino, biógrafos de Velázquez, resaltan las ocasiones en que el clamor popular, los entendidos o el Rey celebraron los triunfos del pintor sobre sus colegas contemporáneos, especialmente con motivo de la exhibición pública en las gradas de San Felipe del *Retrato ecuestre de Felipe IV* (h. 1625-26) antes de ser instalado en el Alcázar junto al de *Carlos V en Mülhberg* de Tiziano. Al decir de Pacheco, todo él, figura y paisaje, se pintó del natural y Palomino recoge la anécdota de las críticas a Velázquez como pintor de cabezas, de las cuales hasta el rey se había hecho eco en un comentario al mismo pintor y a las que respondería que no era poco mérito, ya que no conocía nadie que las supiera pintar.

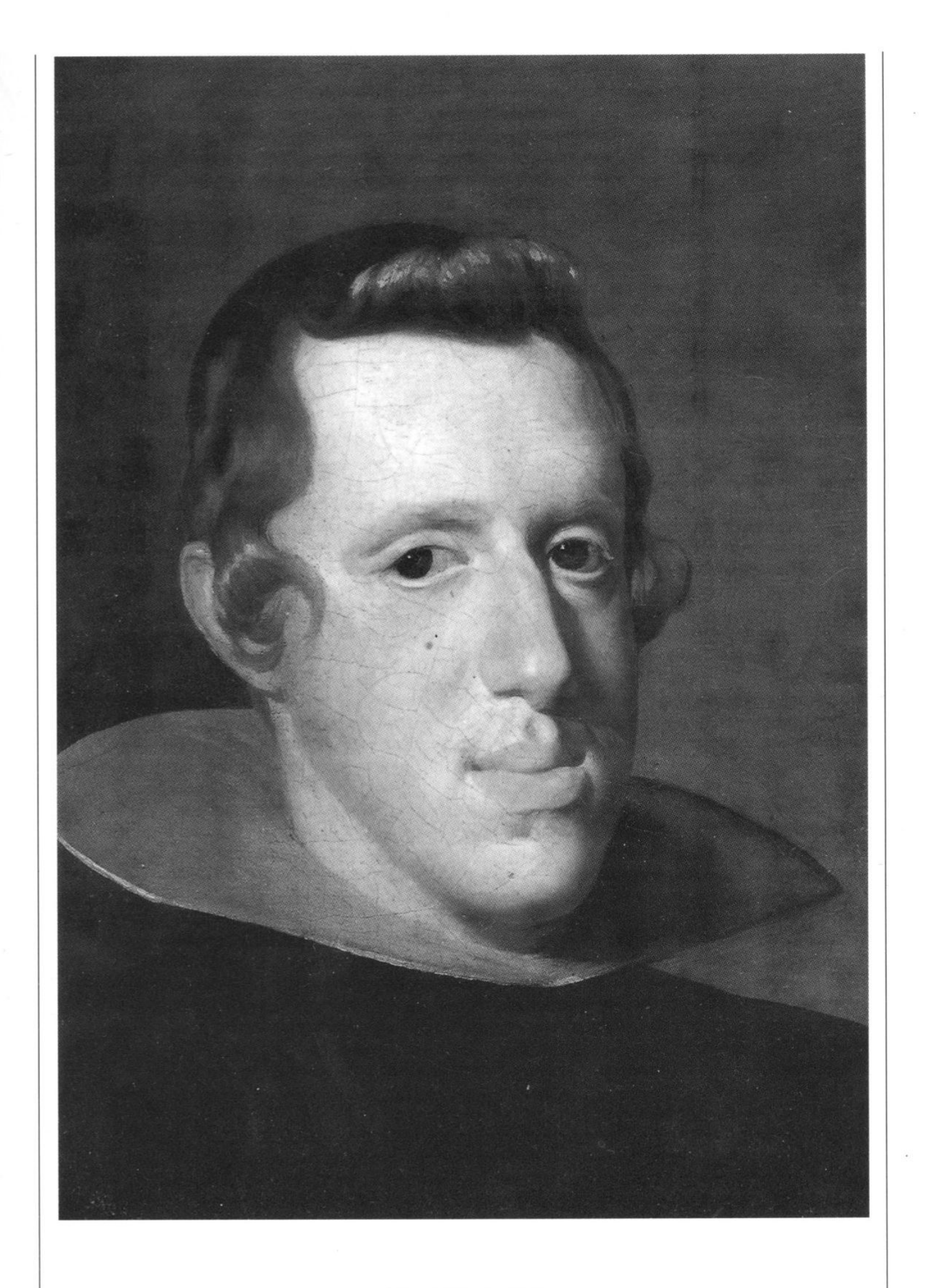
La bien asentada fama de Velázquez como retratista tuvo su refrendo con motivo del concurso convocado entre los pintores del Rey para representar *La expulsión de los moriscos,* un hecho del reinado de Felipe III. Juan Bautista Crescenzi y Juan Bautista Maino fallaron a favor de Velázquez, poniendo de relieve que también dominaba la representación histórico-alegórica. Ninguno de los dos lienzos comentados se ha conservado, pero poco después de estos sucesos Velázquez obtuvo el cargo de Ujier de Cámara, un modesto empleo con el que prosiguió su carrera palaciega.

De esta etapa es una serie de retratos de *Felipe IV con traje negro* (Madrid, Prado, h. 1626), del infante don Carlos, del Conde-Duque, así como de miembros de la administración, que muestra la monumentalización de este género, el distanciamiento y la severidad de los personajes que, en los retratos del Conde-Duque, se trastoca en orgullo (São Paulo, Museu, h. 1624). Permanece aún la fidelidad al naturalismo, sin halagos, siendo criticado por los viajeros italianos por su *melancolía,* mientras que Rubens alabó en estos retratos velazqueños su *modestia.*

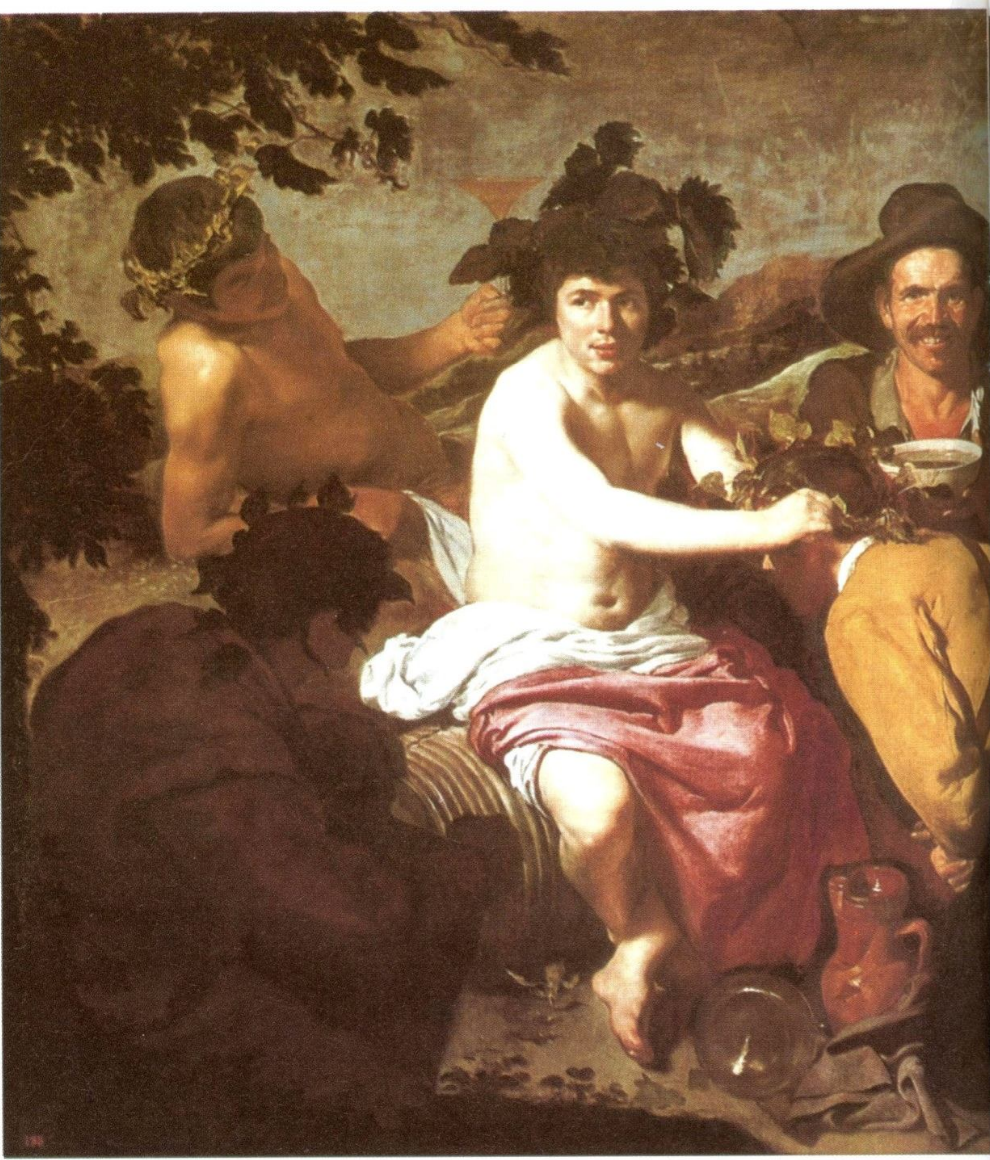
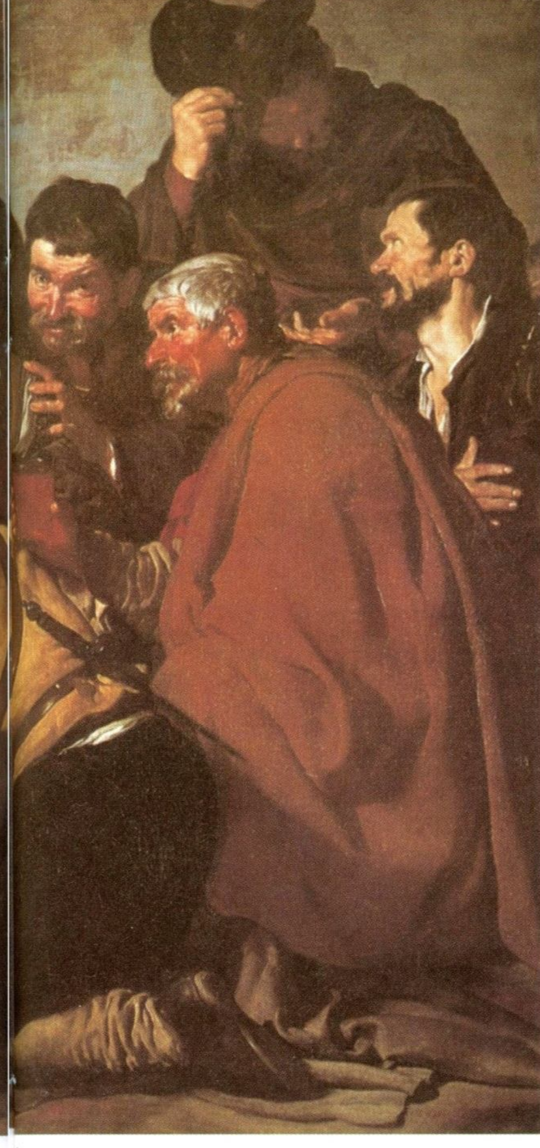
Sea como fuere, los datos físicos del retrato velazqueño quedaron perfectamente definidos: *una silueta negra o muy oscura se recorta sobre un fondo gris o pardo verdoso, iluminado de izquierda a derecha por un rayo de luz al modo de los caravaggistas* (J. Gállego, 1983, p. 62). El fondo claro poco definido se concreta recurriendo a la degradación del color y a la proyección de la sombra, como resultado de una interpretación personal de obras de Tiziano, como el *Retrato de Felipe II* (Madrid, Prado, h. 1550). El *Retrato de hombre joven* (Munich, Altepinakothek, h. 1627-28) resulta más moderno, pues, salvo la cabeza, la mayor parte de la superficie está sólo esbozada y la pincelada resulta más fluida y valiente.

Las obras de composición que Velázquez realizó en esta época sólo pueden ser enjuiciadas a través de *Los borrachos* o *Triunfo de Baco* (Madrid, Prado, h. 1628). Esta composición de argumento mitológico está tratada muy personalmente, aplicando un ropaje cotidiano y de subsistencia vital a un tema intemporal y literario. Por vez primera, Velázquez saca los personajes al aire libre y la luz filtrada entre las ramas inunda la escena, modelando suavemente los contornos. En contacto con las colecciones reales y las modas europeas el pintor fue modificando su estilo; el naturalismo fue trasformándose y sus volúmenes se ablandaron, gracias a la luz difusa y al colorido cada vez más sutil, moviéndose en las fronteras imperceptibles de los azules, verdes y grises, que sustituyen a los ocres sevillanos.

La presencia de Peter Paul Rubens en Madrid durante nueve meses de los años 1628 y 1629 fue para Velázquez, lo mismo que la pintura veneciana de las colecciones reales, un gran aliciente para sus progresos técnicos. Rubens llegó a la corte de Felipe IV con misiones diplomáticas, lo que no le impidió seguir pintando durante este tiempo, retratando a los miembros de la familia real y copiando algunos de los tizianos de la colección del Rey por encargo de la infanta Isabel Clara Eugenia, gobernadora de los Países Bajos. Se ha sugerido que estas labores se realizaron en los obradores de los pintores del Rey y



**Felipe IV hacia 1628.**
**(detalle de**
**un retrato de cuerpo entero,**
**Museo del Prado, Madrid)**

Baco coronando a sus compañeros de francachela, 1628/29 *-Los Borrachos-* (Museo del Prado, Madrid)

quizá a la vista de Velázquez. La febril creatividad de Rubens, su versatilidad y su condición aristocrática, que aunaba el alto rango social con la pintura, fueron sin duda ejemplo de comportamiento futuro para Velázquez.

También suele atribuirse a Rubens que animase a Velázquez a viajar a Italia, a aprender en su arte y en sus maestros. Hacia allí partió el sevillano en 1629, poco después de que Rubens abandonara Madrid. Esta fue la mayor influencia ejercida sobre Velázquez por el maestro flamenco, pues la contención clásica velazqueña siguió su propio camino, divergente del ímpetu rubensiano.

## El primer viaje a Italia (1629-1631): la metamorfosis del estilo

El cómodo viaje de estudios a Italia fue autorizado por Felipe IV en junio y se desarrolló entre agosto de 1629 y enero de 1631. Velázquez partió con grandes medios económicos —el sueldo asegurado y dinero extra para el viaje—, con recomendaciones de Olivares a los embajadores españoles y cartas de presentación de varios embajadores extranjeros para sus señores. Desde Barcelona, la comitiva de Ambrosio Spínola en la que iba integrado Velázquez, llegó a Génova, punto de partida del recorrido del pintor hasta Venecia; Velázquez admiró a los maestros del siglo XVI y copió algunas obras de Tintoretto. En dirección hacia Roma, se detuvo en Ferrara, Cento —donde residía Guercino, uno de los grandes pintores italianos del momento—, Loreto, Bolonia y finalmente Roma, con sus tesoros, especialmente las obras de Miguel Angel. A la vuelta, Velázquez embarcó en Nápoles.

En Roma, principal etapa del viaje, Velázquez contó con el apoyo del cardenal Francesco Barberini, sobrino de Urbano VIII, por cuyas gestiones fue alojado en el mismo Vaticano, en habitaciones que al parecer eran demasiado solitarias y estaban a trasmano para llegar a la Capilla Sixtina que tanto le interesaba. El cardenal había estado en Madrid en 1626, se interesó por la arquitectura y fue retratado *melancólico y severo* por Velázquez, según criticó Cassiano dal Pozzo. La incomodidad del alojamiento y la proximidad del verano le hizo poner sus ojos en Villa Medici, la propiedad del Gran Duque de Toscana, donde, tras algunas gestiones diplomáticas, pudo residir algunos meses.

En 1630 Roma era el hervidero artístico del mundo y en él, hasta el *más exquisito pintor de retratos del natural* —título con que fue presentado al Duque de Toscana— tendría que aprender. El naturalismo sobrevivía en las manifestaciones pintorescas de los *bamboccianti* y el clasicismo romano-boloñés detentaba la representación del arte oficial. El desarrollo de la pintura barroca, con sus ciclos decorativos al fresco hizo volver la vista a Parma y Venecia, generándose una corriente de neovenecianismo colorista y dinámico que impregnó todas las manifestaciones pictóricas. En este ambiente se desarrolló la obra de Pietro de Cortona, Poussin, Claudio de Lorena, Bernini o Velázquez.

*Apolo en la fragua de Vulcano (La fragua)* y *La túnica de José* (Madrid, Prado, h. 1630) son las dos grandes pinturas fruto del primer viaje a Italia, pintadas por puro deleite personal, casi como demostración del entronque del pintor entre los maestros reconocidos de Roma. Posteriormente fueron

traídas a Madrid y ofrecidas a Felipe IV, quien libró su pago en 1634. El repertorio de enseñanzas académicas que el pintor había recibido en Sevilla, aparente y sistemáticamente negadas, se renovaron en Roma en estas dos composiciones complejas, plagadas de desnudos heroicos, en exquisito equilibrio y bien coordinada composición. Desaparecen las inconexiones antiguas, aún visibles en *Los borrachos,* y el orden interior se refuerza con los *affietti,* las expresiones individuales de cada personaje reaccionando ante los acontecimientos, según la teoría artística italiana.

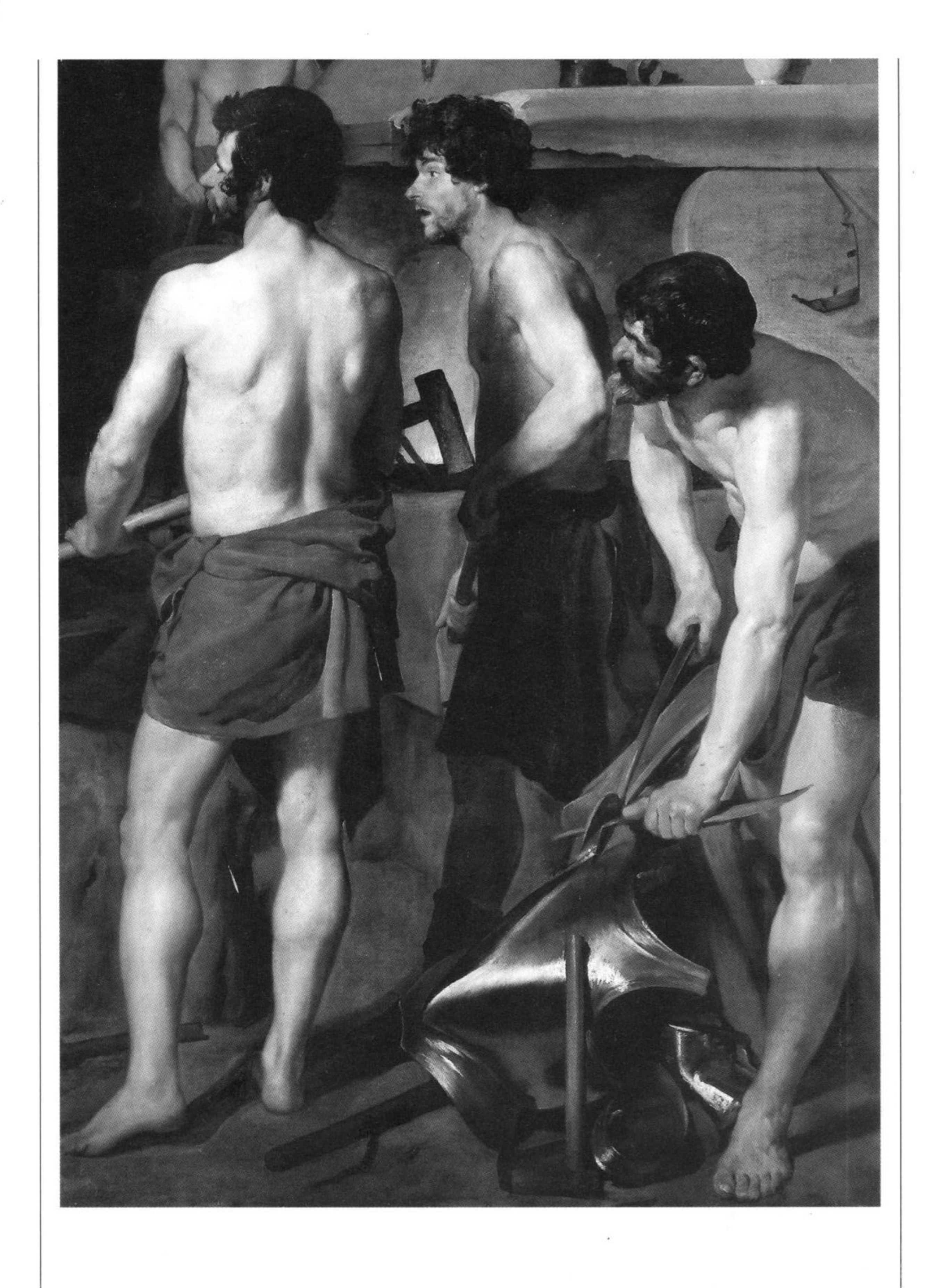
La atmósfera unitaria se derrama en amplios escenarios, desconocidos hasta ahora en Velázquez, y envuelve suavemente a las figuras, alejándose definitivamente del tenebrismo. A su modo, cada uno de los dos lienzos es homenaje a los maestros italianos de sensibilidad más afín a Velázquez, pues mientras en *La fragua* surge el lirismo equilibrado de Reni, las tintas más densas de *La túnica de José* evocan a Guercino. Acompañando a esta evolución formal la técnica se hace más fluida, con contornos levemente desvaídos, y en el color surgen excepcionalmente en Velázquez tonos amarillos anaranjados característicos de Roma y Nápoles, junto a los grises verdosos de la paleta velazqueña.

## En Madrid. Dos décadas de intensa actividad (1631-1648)

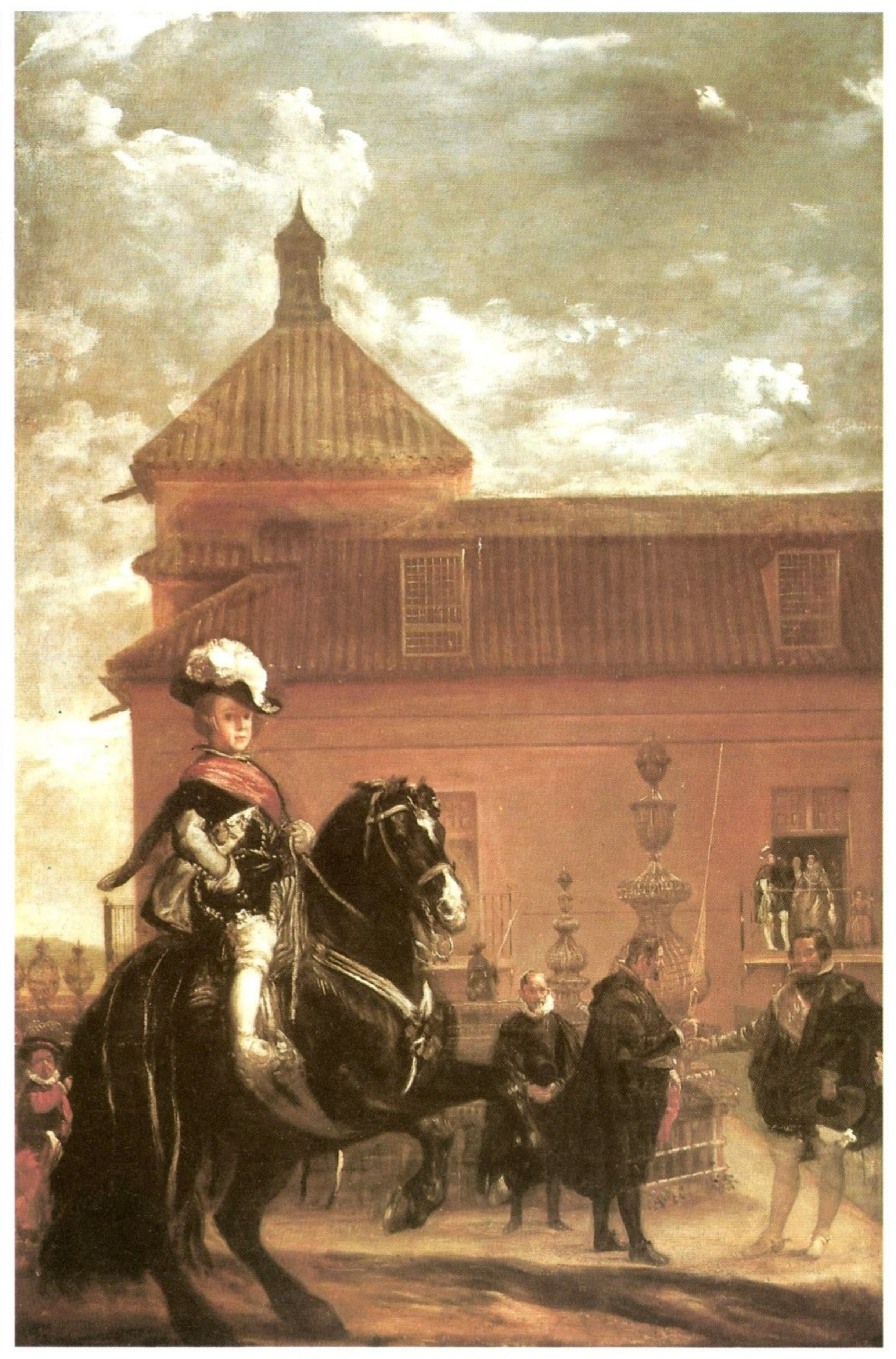
Tras regresar de Italia en enero de 1631, Velázquez retomó las obligaciones del Alcázar donde las dejó. Al poco de emprender el viaje había nacido el príncipe heredero y Felipe IV esperó el regreso de su pintor favorito para efigiarlo en dos memorables retratos, especialmente el del Museo de Boston, en compañía de un desconfiado enano, contrapunto al majestuoso aplomo y a la trascendencia dinástica del príncipe. Con este retrato del *Príncipe Baltasar Carlos* (h. 1631) Velázquez inició las series infantiles culminadas en *Las Meninas* y, a la vez, retomó la obligación de retratar a los miembros de la familia real. Durante dos décadas el pintor fue desgranando el más deslumbrante conjunto retratístico de Europa: el Rey, las reinas, los infantes, algun funcionario, visitantes ilustres, desconocidos, bufones y enanos. En paralelo con esta actividad, Velázquez fue acumulando cargos palaciegos y el papel de retratista se enriqueció con el de arquitecto decorador de los distintos palacios reales, contribuyendo decisivamente —lo mismo que J. B. Crescenzi— a la implantación de las modas italianas en la corte. En el Panteón Real de San Lorenzo de El Escorial el clasicismo herreriano dejó paso al pleno barroco.

Para el Salón de Reinos del palacio del Buen Retiro, construido vertiginosamente por iniciativa del Conde-Duque de Olivares en los primeros años de la década de 1630, pintó Velázquez cinco grandiosos retratos ecuestres de *Felipe IV,* su mujer *Isabel de Borbón,* sus padres *Felipe III* y *Margarita de Austria,* y del *Príncipe Baltasar Carlos* (Madrid, Prado, h. 1634-35), combinando sabiamente las influencias de Tiziano y Rubens, con su característico tono sobrio y distante para crear verdaderos arquetipos barrocos de la majestad real. Constituían la parte más significativa de un ciclo decorativo, ideado probablemente por Velázquez, para glorificación de la Monarquía española (retratos reales), desde sus orígenes míticos *(Trabajos de Hércules,* por Zurbarán) hasta los más recientes triunfos militares, entre ellos *Las lanzas* o *La rendición de Breda* (Madrid, Prado, h. 1634-35). Esta es probablemente la pintura de más calidad de todo el conjunto, dominando con su trabada estructura compositiva las maneras elegantes de los generales y el infinito paisaje.

En la serie del Buen Retiro quedan definidos los modos más personales del paisaje velazqueño, cuyo protagonismo es equivalente al de las figuras. La recreación pictórica de las laderas del Guadarrama por Velázquez es fruto de sutiles combinaciones de azules, verdes agrisados y blancos, en una atmósfera de cristalina frescura en que cabalgan los regios personajes. Lo mismo ocurre en el paisaje de Breda, *inventado* por el pintor a partir de documentos topográficos de carácter militar y concebido en picado, como los paisajistas flamencos contemporáneos. Las lejanías infinitas con las humaredas y la bruma del campo de batalla, fundidas con la perspectiva aérea y vistas a través de las picas, componen el mejor

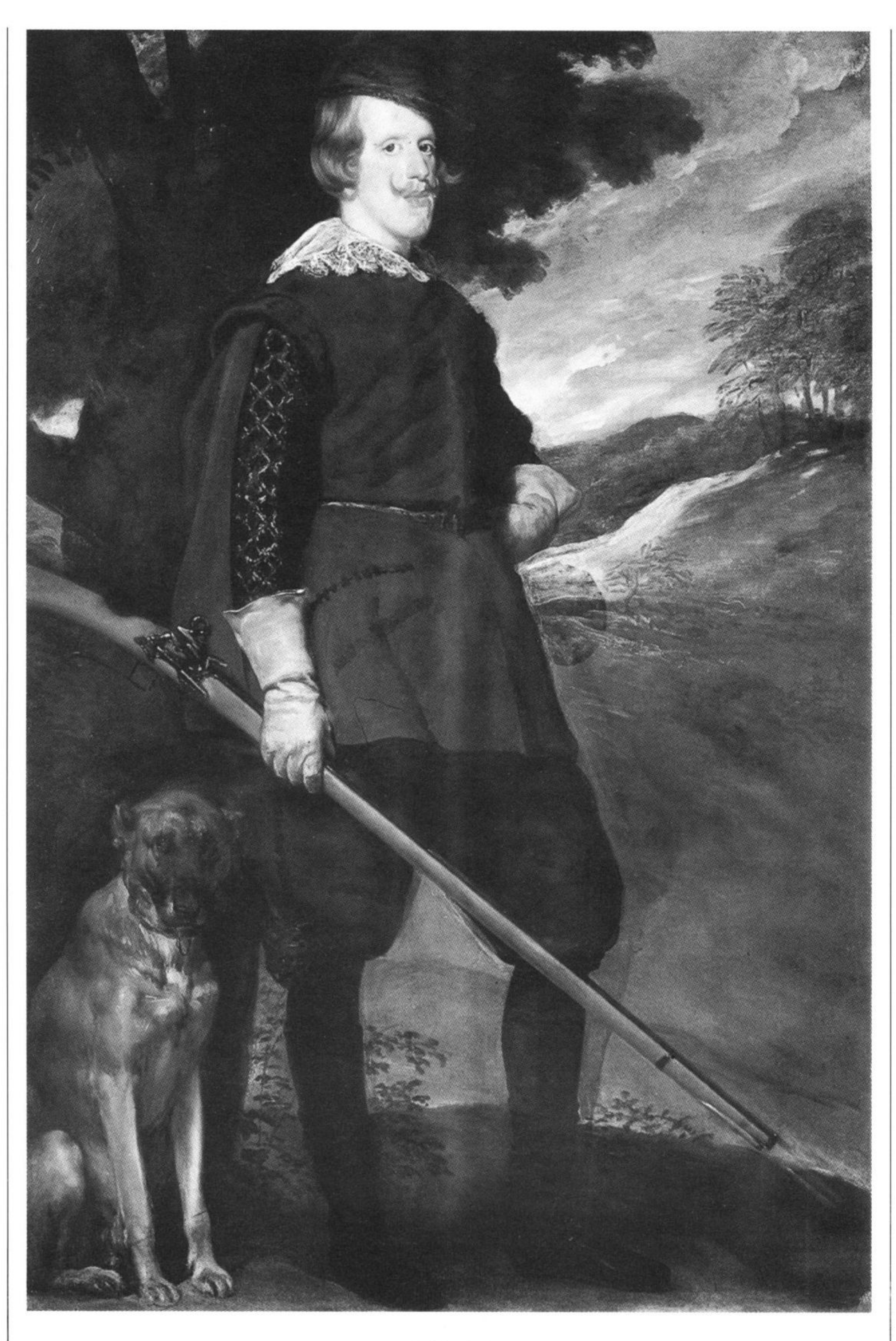


*La Fragua de Vulcano,*
**1629/30, detalle**
**(Museo del Prado, Madrid)**



Arriba, *Lección de equitación del príncipe Baltasar Carlos* (The Duke of Westminster Collection, Londres). Derecha, el príncipe con atuendo de cazador (Museo del Prado, Madrid). Ambos cuadros fueron pintados en torno a 1636


ANNO ÆTAT. SVÆ·VI·
770·



***Felipe IV***
***cazador*, pintado hacia 1636**
**(Museo del Prado, Madrid)**

paisaje de Velázquez, aun cuando esté al servicio de un cuadro de Historia.

Por su temática, el *Retrato ecuestre del Conde-Duque de Olivares* (Madrid, Prado, 1638), vestido con galas de general, conmemora la toma de Fuenterrabía a los franceses, aunque el valido no se halló presente en la contienda. Su marcado carácter adulador surge también en *Lección de equitación del príncipe Baltasar Carlos* (Col. Duque de Westminster, h. 1636), donde el Conde-Duque, en presencia de otros caballeros y de los Reyes, vigila los ejercicios de equitación que ejecuta el heredero. Los jardines del Buen Retiro son el marco de este acto de Estado que combina el retrato con la narración, como si fuera un hecho cotidiano, un anticipo de *Las Meninas.*

Las obras decorativas de la Torre de la Parada, un cazadero reconstruido hacia 1634, contaron con un gran ciclo mitológico basado en las *Metamorfosis* de Ovidio, escenas de cacería y animales realizado por Rubens y su taller, y entregado en 1638. Velázquez asumió funciones de arquitecto decorador, organizando las pinturas, y pintó tres importantes retratos de *Felipe IV,* el *Infante D. Fernando* y el *Príncipe Baltasar Carlos en traje de caza* (Madrid, Prado, 1635-36). Como los ecuestres, son retratos a cielo abierto, emplazados en las umbrías de El Pardo, con escopetas en actitud muy relajada y acompañados de buenos mastines. Carecen de precedentes en la pintura española, entroncando con algunas imágenes de Carlos I de Inglaterra, pintadas por Van Dyck. Velázquez prescinde de la afectación del maestro flamenco y sitúa las figuras con naturalidad, sin retórica, en fondos de paisaje con planos inclinados y cortantes crestas montañosas.

En el de *Felipe IV en traje de caza* puede observarse que el modo de proceder del pintor a la hora de enfrentarse al lienzo blanco es completamente heterodoxa desde el punto de vista del academicismo pictórico. Velázquez acomete directamente las telas sin la mediación del dibujo preparatorio previo, ni su traslado al lienzo. En este proceder *alla prima* surgen arrepentimientos y correcciones, leves cambios de plan en la colocación de una mano o de cualquier otro detalle. Lo que no interesa se elimina sobre la marcha, pero a veces el tiempo saca a la superficie estos arrepentimientos. En el *Felipe IV* estas correcciones afectan a las piernas, las manos y el cañón de la escopeta. Indirectamente ayudan a la técnica de contornos indefinidos del pintor, simulando una especie de movimiento del modelo captado fugazmente como en una imagen fotográfica.

Durante toda su vida Velázquez estuvo en contacto con sus propias obras, de modo que, en muchas de ellas, la cronología no puede tomarse como un valor absoluto, porque habiendo sido pintadas en una época fueron posteriormente repintadas por el maestro. Así, *El geógrafo* (Rouen, Musée des Beaux-Arts), realizado poco tiempo después de instalarse Velázquez en Madrid, fue repintado a fines de la década de 1640, sin que sea el único caso de este proceder, más comprensible cuando se trata de actualizar el rostro de algún personaje, como ocurre en algunos retratos de Felipe IV. Convendrá recordar a este propósito que Rubens, durante el viaje de 1628 a Madrid, repintó y agrandó la *Adoración de los Reyes* (Madrid, Prado), que él mismo había realizado en 1609 para el Ayuntamiento de Amberes y que Felipe IV adquirió en 1623 en la almoneda de don Rodrigo Calderón.

## Una «pincelada impresionista»

Tras regresar de Italia, Velázquez intensificó en su estilo la indefinición de los contornos, la pérdida de corporeidad física de las figuras a base de emplear iluminaciones más claras y uniformes que envuelven a los objetos. La pincelada, muy diluida, se restriega por el lienzo a trazos largos o delicados, en manchas informes a conveniencia de la luz ambiental y de la captación ocular que el pintor ha previsto como efecto final. En su obra, Velázquez va dando cada vez más importancia a la *pincelada impresionista* frente a la que describe dibujando, simulando las formas y las calidades con la complicidad de la percepción visual, sin que ello reste verosimilitud al conjunto. Por desgracia, el maestro se dedica cada vez menos a la pintura. En el taller, los oficiales sepultados en el anonimato por el sello de Velázquez colaboraron ampliamente en la difusión de su estética y de su espíritu, realizando copias de los originales del maestro

para satisfacer los compromisos diplomáticos de la Corte, sin alcanzar nunca su calidad. Las figuras de Juan Bautista Martínez del Mazo, casado con Francisca Velázquez en 1633, y el esclavo mulato Juan de Pareja son excepciones a la norma general.

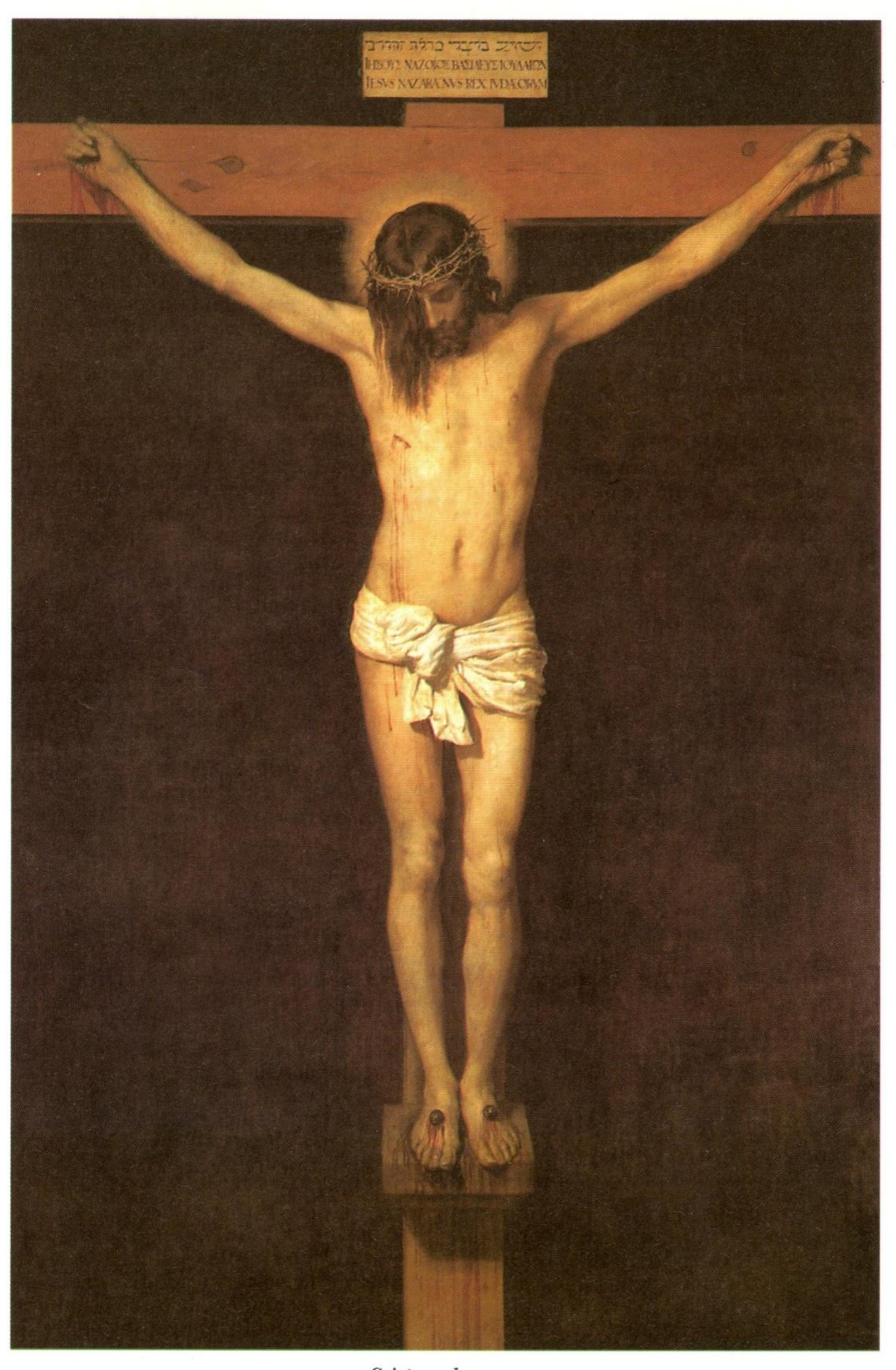
Para los salones de los palacios reales no eran necesarias demasiadas pinturas religiosas y Velázquez no trató este género más que en contadas ocasiones, casi siempre por encargo regio. Ello ha dado pie para hablar de la falta de sentimiento religioso del pintor. Sin embargo, el misticismo más intimista surge en *Cristo contemplado por el alma cristiana* (Londres, National Gallery, h. 1631-32), una obra de la que se desconoce su destinatario y que por su modelado prieto, con tipos corpulentos, lo mismo se aproxima a los desnudos de *Los borrachos* que a los de *La túnica de José*. Por su misticismo es equiparable a la *Tentación de santo Tomás de Aquino* (Orihuela, Museo Diocesano).

Las restantes pinturas de este género fueron encargos reales, entre ellas el llamado *Cristo de San Plácido* (Madrid, Prado, h. 1631-32), un bellísimo desnudo continuador de la corrección clasicista asimilada en Italia, que a la vez recoge algunas características netamente sevillanas, como los cuatro clavos propugnados por Pacheco y utilizados por el escultor Martínez Montañés en el *Cristo de la Clemencia* de la catedral de Sevilla (h. 1603). El misterio y la leyenda envuelven a esta pintura, pues la tradición quiere que sea un exvoto de turbulentos amoríos regios, propiciados por don Jerónimo de Villanueva en el monasterio de San Plácido. Velázquez puso su sello personal en anatomía incruenta, velando parcialmente el rostro con la cabellera.

El lienzo de *San Antonio abad y san Pablo ermitaño* (Madrid, Prado, h. 1633), pintado para una de las ermitas del Buen Retiro, es en realidad un gran paisaje que absorbe no sólo las escenitas secundarias inspiradas en la Leyenda Dorada, sino a los mismos santos presentados en el primer plano, como ocurre en los paisajes de pintores romanos contemporáneos. La *Coronación de la Virgen por la Trinidad* (Madrid, Prado, h. 1640) estuvo destinada al oratorio de la reina Isabel de Borbón. Su composición admite muy pocas variantes: las figuras levitan ingrávidas y serenas sobre un celaje de tonos grises y verdosos, mientras los amplios plegados de los ropajes destacan por la exquisita combinación de azules, malvas y carmesíes.

Algunos retratos aislados, de excepcional calidad, como el llamado *Silver Philip* (Londres, National Gallery, h. 1631-32), que representa a Felipe IV con un deslumbrante traje marrón con bordados de plata, o el del escultor *Juan Martínez Montañés* (Madrid, Prado, h. 1635-36), realizado al ser llamado el escultor a Madrid para modelar la cabeza del rey con destino a su monumento ecuestre; o el de la enigmática *Dama del abanico* (Londres, National Gallery, h. 1638-39), parecen obras de repertorio comparadas con la destacada serie en que Velázquez representó a los *hombres de placer* de las personas reales: *enanos, locos o tarados, cuya manifiesta monstruosidad los convierte en objetos preciosos, en rarezas vivas que coleccionan los príncipes* (Calvo Serraller, 1991, p. 82). Encargados probablemente por el mismo rey, muestran un amplio espectro de tipos físicos y psicológicos, cuya representación no estaba sometida a etiquetas y permitía al artista mayor libertad. Son seres desdichados que cumplen su función en la corte recordando lo más evidente e inmediato, muchas veces desagradable. Su deformidad aparece documentalmente en los retratos de Velázquez, sin estridencias, amortiguadas por cierta consideración hacia lo indefenso. Las expresiones perdidas e inquietantes de *Francisco Lezcano (El niño de Vallecas), Don Diego de Acedo, el Primo, El bufón Juan Calabazas* o *Don Sebastián de Morra* son distintas a las de *Don Cristóbal de Castañeda, Pablos de Valladolid,* el llamado *Don Juan de Austria* o el nombrado como *Barbarroja,* sobre cuyas monumentales figuras apoyan ciertas parodias históricas. La libertad ante el tema se expresa también en una mayor soltura de pincelada, con grandes manchas que dejan las figuras como inacabadas.

Si la ascensión de Velázquez en la carrera palaciega pudo impedirle que pintara más, es indudable que las obras de este amplio período están pintadas con dominio y sabiduría técnica sin par, integrando las exigencias de cada uno de los géneros tratados con su propia visión de los mismos, fundamentalmente serena y sigilosa, como un reflejo de su flema personal. En el Alcá-



*Cristo en la cruz,*
**hacia 1632**
**(Museo del Prado, Madrid)**

zar fue Ayudante de Guardarropa (1634) y Ayudante de Cámara (1643), con obligación de atender al Rey y acompañarlo en sus viajes. La década de 1640 fue de malos presagios para la Monarquía, con la muerte de Isabel de Borbón (1644) y del príncipe Baltasar Carlos (1646), la escisión de Portugal y la sublevación de Cataluña a partir de 1640.

Como si los acontecimientos no le afectaran, en estas adversas circunstancias, acomodándose a los vaivenes sociales de los que no pudo quedar al margen —la caída de su antiguo valedor Olivares en 1643—, Velázquez realizó algunas obras magistrales. El retrato de *Felipe IV en Fraga* (Nueva York, Frick Collection) fue pintado en tres días de 1644, durante la sublevación de Cataluña; es una renovada imagen del rey en traje de campaña carmesí y plata sobre un fondo oscuro que conmemora la entrada en Lérida, en la que aparece cierto abatimiento moral.

Parece como si el Rey sólo hallara consuelo en sus colecciones artísticas, en su enriquecimiento con nuevas obras maestras, a pesar de la maltrecha economía. En estas misiones Velázquez era su principal colaborador, ocupándose a la vez de su presentación en los palacios reales. La crisis no impidió una renovación a la italiana de varias dependencias del Alcázar, como la Pieza Ochavada y el Salón de Espejos. Las necesidades previstas por Velázquez como responsable de las obras, ya que en 1647 fue nombrado veedor de las mismas, le condujeron por segunda vez a Italia con la misión de comprar pinturas y estatuas antiguas, o en su defecto hacer moldes y vaciados en bronce, contratar decoradores al fresco y comparecer ante Inocencio X con motivo del Jubileo de 1650.

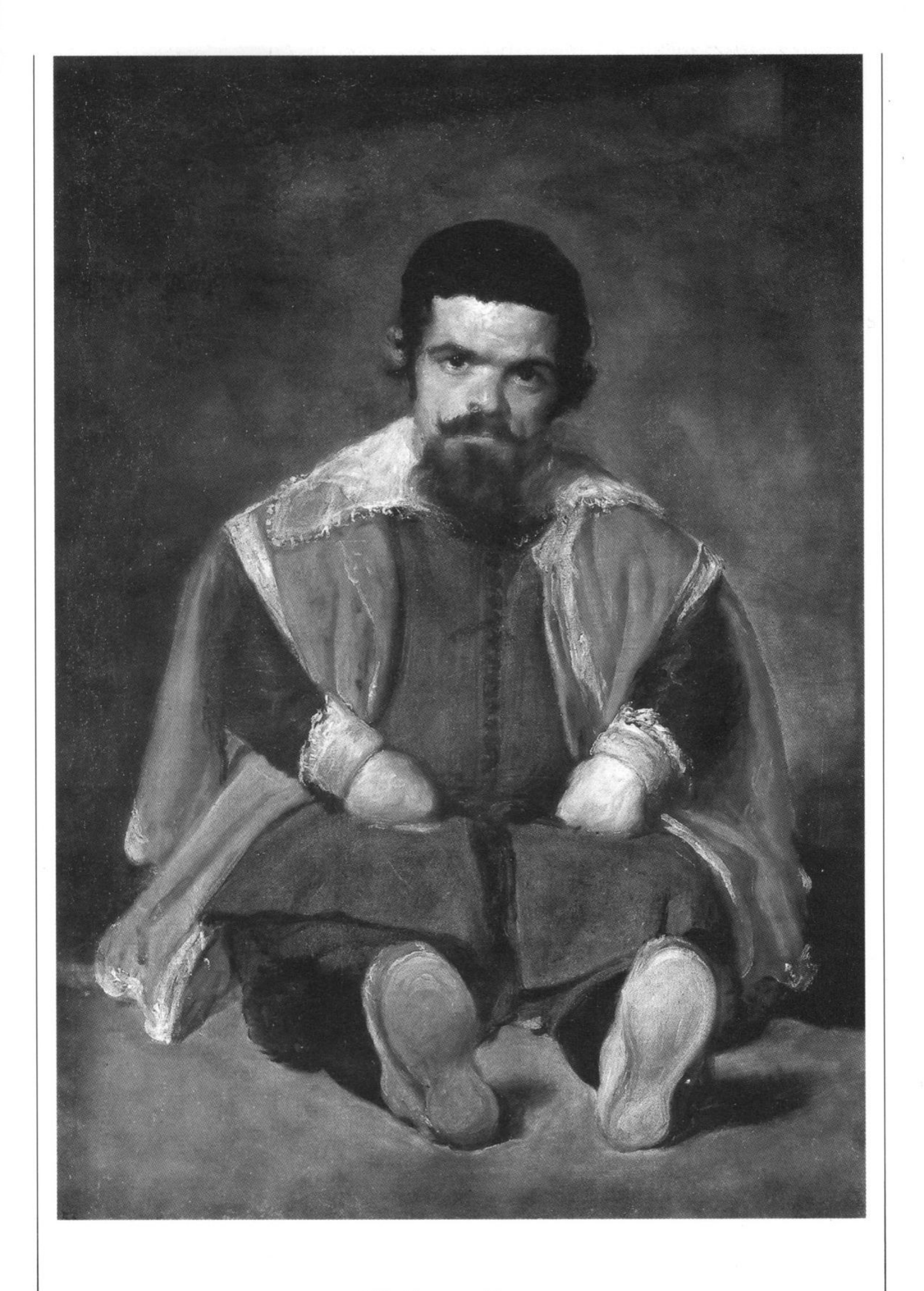
## Italia de nuevo (1649-1651): honores, pintura y libertad

El itinerario del segundo viaje de Velázquez a Italia, que se desarrolló entre noviembre de 1648 y junio de 1651, jalonando los principales puntos de interés artístico, fue muy similar al primero, aunque de motivaciones muy distintas. Ahora Velázquez viajaba como Ayuda de Cámara del Rey con derecho a carruaje y mulas de carga. Se integró en la embajada del duque de Maqueda, que salió de Madrid en noviembre de 1648 y embarcó en enero siguiente en Málaga, rumbo a Génova, para encontrarse en Trento con doña Mariana de Austria, sobrina y futura esposa de Felipe IV.

Desde Génova, Velázquez inició su propio recorrido por el Norte de Italia: Milán, Padua, Venecia —donde estaba en abril de 1649 ayudado por el embajador marqués de la Fuente para que pudiera ver cuantas pinturas fuera posible—; en Módena quiso comprar a la Duquesa *La notte,* de Correggio (Dresde, Gemäldegalerie), una de esas pinturas que, al decir de Jusepe Martínez, *hay muy pocos príncipes que las tengan* y que era lo que interesaba al Rey. Bolonia, Florencia, Parma fueron otras tantas etapas del viaje hacia Roma, donde el pintor se hallaba a fines de mayo. Aquí Velázquez se ocupó fundamentalmente de temas de escultura, encargando moldes y vaciados de obras antiguas a cuyo frente estuvieron algunos discípulos de Bernini. Para la *obra,* Velázquez recogió el dinero en Nápoles de manos del virrey conde de Oñate, regresando a Roma, donde con breves interrupciones permaneció casi un año y medio, sin atender la impaciencia del Rey. Velázquez iba con calma y las órdenes de la Secretaría de Estado al embajador eran *avivarle a la flema que tiene* (E. Harris, 1991, p. 26).

Velázquez era ya un hombre maduro, con cuyo estilo plenamente formado triunfó en la patria del arte al retratar a su esclavo *Juan de Pareja* (Nueva York, Metropolitan, h. 1649-50) como ejercicio de soltura antes de efigiar al papa *Inocencio X* (Roma, Galería Doria Pamphili, h. 1649-50), retratos por los que el maestro fue admitido en la Congregación de Virtuosos del Panteón y en la Academia de San Lucas. Velázquez retrató a varios personajes más de la corte pontificia y también se consideran, de modo casi unánime, frutos de esta estancia los dos *Paisajes de Villa Medici* (Madrid, Prado, h. 1650).

En lo personal y en lo pictórico Italia fue para Velázquez sinónimo de libertad, lejos de las obligaciones oficiales de la corte de Madrid. La sensualidad romana y su intelectualidad cosmopolita embriagaron al genio de Velázquez. Allí cumplía estrictamente con las obligaciones de retratista y agente artístico, deleitándose con la pintura de algún tema mitológico,



**El bufón conocido como**
***Don Sebastián de Morra*,**
**pintado hacia 1643/44**
**(Museo del Prado, Madrid)**



como *La Venus del espejo.* Mientras el Rey se impacienta, Roma le retiene; Velázquez rejuvenece con una tardía aventura amorosa de la que fue fruto Antonio, el hijo natural cuya crianza socorrió el pintor librando dinero en 1652, cuando ya estaba en Madrid. Horas plenamente felices, íntimas, que quiso revivir en 1657, cuando el Rey le negó un nuevo viaje.

Aunque no sea fechable con certeza absoluta suele identificarse la Venus que en 1651 poseía el marqués de Heliche, afamado coleccionista madrileño, con *La Venus del espejo* (Londres, National Gallery). Habría sido pintada en Italia y hecha llegar a España, inventariándose en un documento de primero de junio, poco antes del regreso de Velázquez. El desnudo nacarado contrasta con el cortinaje carmesí y el lecho blanco cubierto con un raso gris. Por su aire pagano y pecaminoso es un tema muy raro en la pintura española, sólo justificable en pintores vinculados a la corte, en contacto con las sensuales *poesie* de Tiziano. El espejo cumple perfectamente con el doble significado de ser símbolo de verdad y de vanidad, devolviéndonos el rostro de esta mujer desdeñosa que nos da la espalda. Es un mito humanizado, exquisito y morbosamente carnal.

## En Madrid. El triunfo final (1651-1660)

Durante la ausencia de Velázquez la familia real había visto modificada su



**Dos de los grandes retratos velazqueños, izquierda, *Inocencio X*, 1649 (Galería Doria-Pamphili, Roma) y, arriba, *Juan de Pareja*, 1650 (Metropolitan Museum, Nueva York)**

composición y consecuentemente sus necesidades. Mariana de Austria, la nueva reina, esperaba ser retratada oficialmente por el Pintor del Rey. La infanta María Teresa, hija de Isabel de Borbón, estaba en edad casadera y sus retratos debían multiplicarse para enviarlos a las cortes europeas. Velázquez acude a las necesidades oficiales, cuyo repertorio por fortuna se enriqueció con los hijos de Felipe IV y Mariana de Austria, retratados casi anualmente testimoniando su crecimiento físico, especialmente la infanta Margarita y el príncipe Felipe Próspero. En las obras de este período la sabiduría pictórica y el virtuosismo técnico llegan a su cenit.

Velázquez siguió ocupándose de actividades de arquitectura y decoración, concentradas en la Pieza Ochavada y el Salón de Espejos del Alcázar, pues prosiguieron bajo su supervisión, ya que desde marzo de 1652 había sido nombrado Aposentador Mayor de Palacio, cargo que le obligaba a preceder al rey en sus viajes, preparando alojamientos con tapices, muebles y vajillas que desplegaban y recogían bajo su responsabilidad. También se encargó en 1656 de la instalación *museográfica* en la Sacristía Mayor y en el Panteón Real de San Lorenzo de El Escorial de

una parte de los lienzos traídos de Italia, junto con algunos otros que habían sido adquiridos en la almoneda del decapitado Carlos I de Inglaterra.

Dos años después, en 1658, llegaron a Madrid para decorar el Salón de Espejos los boloñeses Agostino Mitelli y Angelo Michele Colonna, especialistas en la pintura de *quadratture,* es decir, de arquitecturas fingidas, desplegadas sobre los muros y bóvedas con ayuda de la geometría, la perspectiva y el color. Velázquez había tratado con ellos en el transcurso del segundo viaje a Italia y su presencia en Madrid fue fundamental para el desarrollo de la pintura mural barroca, ya que tuvieron como colaboradores a Francisco Rizi y a Juan Carreño de Miranda, los dos grandes maestros de la generación posterior a Velázquez. A este Salón de Espejos estuvieron destinadas cuatro escenas mitológicas pintadas por el sevillano, cuyo único testimonio conservado es el *Mercurio y Argos,* del Museo del Prado (h. 1658-59). Por su temática, entronca con un renovado interés de Velázquez por la mitología en esta década final, evidenciado en *La Venus del espejo* y en *Las hilanderas.* Las influencias de la estatuaria clásica no fueron impedimento para que el pintor transformara de nuevo el tema, acercándolo a la realidad, como una constante en el tratamiento de la mitología. En esta obra la técnica emborronada se ajusta a las necesidades expresivas de los valores atmosféricos.

Lo mismo puede decirse de *Las hilanderas* o *Fábula de Aracne* (Madrid, Prado, h. 1656-58), donde Velázquez recurre al esquema representativo de la ambigüedad manierista, empleado en la época de Sevilla. Ofrece un primer plano predominante, lleno de reminiscencias renacentistas al emplear modelos de Miguel Angel tomados del techo de la Capilla Sixtina, y lo interpreta como si fuera una escena de género, un taller de hilaturas en actividad cotidiana, donde las acciones se encadenan con la facilidad de la costumbre: lo mismo se habla, que se hace girar la rueca vertiginosamente. A1 fondo está el verdadero argumento, la disputa de Minerva, diosa de las Artes e inventora del telar, con Aracne, tejedora hábil y soberbia, castigada por su actitud insolente al representar en un tapiz los amoríos del dios Zeus, padre de Minerva, con la mortal Europa. La luminosa atmósfera del fondo, frente a la penumbra del taller, no ayuda a definir las posiciones de las figuras que intervienen en la disputa.

Por las mismas fechas, hacia 1656, Velázquez había acometido un curioso retrato de *La familia de Felipe IV,* conocido por todos como *Las Meninas* y reconocido como su obra maestra. En esta prodigiosa pintura Velázquez combinó la realidad, simple y sorprendida en un fugaz instante, con una estructura elaboradísima, puramente intelectual, que plantea esa realidad como un problema a resolver y que ha sido punto de partida de múltiples interpretaciones de la obra en clave simbólica, esotérica o simplemente geométrica. Todas pueden ser razonadas y contribuir a entender el cuadro, pero no ayudan a superar *la magia* del ambiente, sólo interpretable en términos pictóricos. La atmósfera tangible se clarifica o se espesa con la iluminación lateral que entra por los balcones y va cortando la estancia en planos de luz yuxtapuestos en profundidad hasta resbalar por la superficie plateada del espejo. El color, de gamas muy controladas, adquiere brillos majestuosos en los ropajes de la infanta Margarita y de sus meninas.

La composición recrea una estancia del Alcázar —al parecer el Cuarto del Príncipe, donde Velázquez tenía su obrador— que se prolonga por el lado izquierdo, en el lienzo cortado ante el cual se autorretrató el pintor con el pincel suspendido, pensando, y sobre todo por el frente, hacia el espectador y el plano en que se encuentran hipotéticamente situados los Reyes, gracias a la inclinación del plano del pavimento iluminado con intensidad. La atmósfera se respira, envuelve a los personajes con sus fríos tonos agrisados, los acerca al foco del espectador o los desenfoca, sumidos en la penumbra o violentamente recortados a contraluz, todo gracias al caprichoso dominio de la luz y de la perspectiva aérea donde Velázquez es maestro indiscutible.

## Los últimos retratos

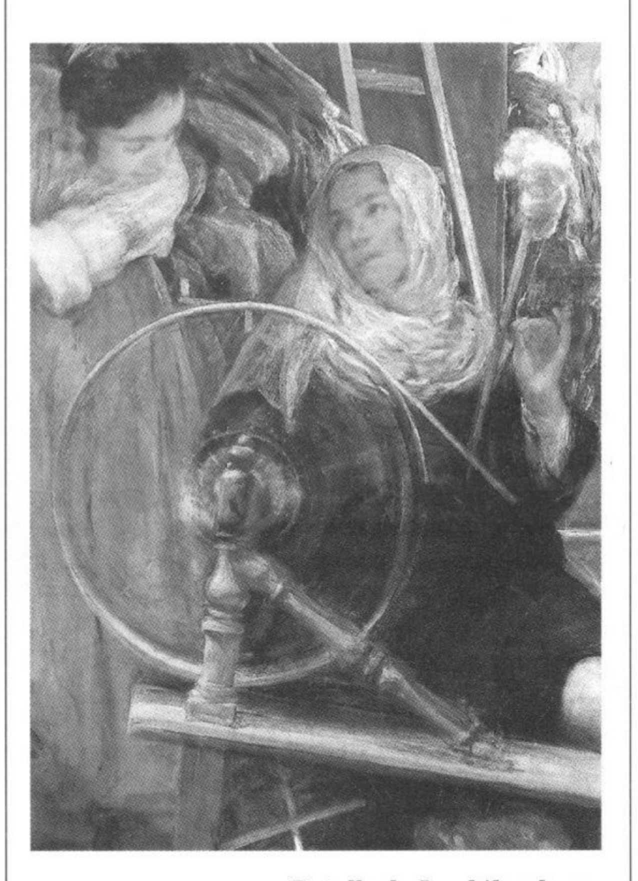
Como retratista, la efigie que recrea a la reina *Mariana de Austria* (Madrid, Prado, h. 1652-53), con su aparatosidad algo retórica, es sin duda la

obra maestra del género en estos años finales. Es una figura monumental, algo envarada, aprisionada en el rígido guardainfante del vestido y en la peluca no menos espectacular, signos externos junto con el traje negro y plata de la rigurosa etiqueta del Alcázar. Sin embargo, *esta grave imagen de la reina está resuelta con el más elevado alarde técnico, con un estilo abocetado que busca sobre todo el impacto visual, la coherencia del conjunto, sin entretenerse en definir ningún detalle, como no sea el rostro, que, desde el punto de vista de la obra pictórica, es quizá lo menos interesante* (J. Gállego, 1983, p. 183).

El retrato de *Felipe IV con armadura y un león a los pies* (Madrid, Prado) forma pareja con el anterior de la reina Mariana; la imagen del Rey muestra la misma aparatosidad en los detalles externos, pero no pierde la gravedad y distanciamiento expresivo del rostro. Velázquez debió pintarlo hacia 1653, fecha de una carta de Felipe IV a sor Luisa Magdalena de Jesús, condesa de Paredes, monja carmelita en Malagón, en la que se muestra voluntariamente prisionero de los destinos pictóricos de Velázquez, *pues mientras se lamenta de que hace nueve años que su pintor no le ha retratado, teme simultáneamente su flema proverbial, tanto como irse viendo envejecer en las imágenes* (Pérez Sánchez, 1991, p. 53).

Los dos retratos de *Felipe IV con cadena de oro* (Londres, National Gallery) y *sin ella* (Madrid, Prado), pintados entre 1655 y 1660, testimonios de la decadencia física del monarca, muestran al rey verdaderamente envejecido, abrumado por las obligaciones y amargado por los desengaños. Velázquez puso su oficio para mostrar esta situación que los cronistas reflejan contemporáneamente, como por ejemplo una larga meditación del monarca junto a la urna de su sepultura en el Panteón Real de El Escorial. El pintor no traiciona la verdad, pero el rey no podía mostrarse como un simple mortal y en estos últimos retratos pervive aún cierto distanciamiento e indiferencia ante la contingencia de los acontecimientos externos, expresados en el gesto severo.

Felipe IV también tenía motivos de alegría en estos años, que eran sus hijos, como aparece en el epistolario a sor Luisa Magdalena de Jesús. Los retratos infantiles de estos niños pintados por Velázquez y conservados en Viena por ser regalos familiares a la rama austríaca de los Habsburgo, constituyen la más delicada galería realizada por el maestro: el de la *Infanta María Teresa* en edad casadera, con su acuarelado vestido blanco (h. 1652-53), los varios realizados a la *Infanta Margarita* —especialmente los que la muestran con vestido carmesí y plata a los dos o tres años (h. 1652-53) y a los ocho años con vestido azul (h.

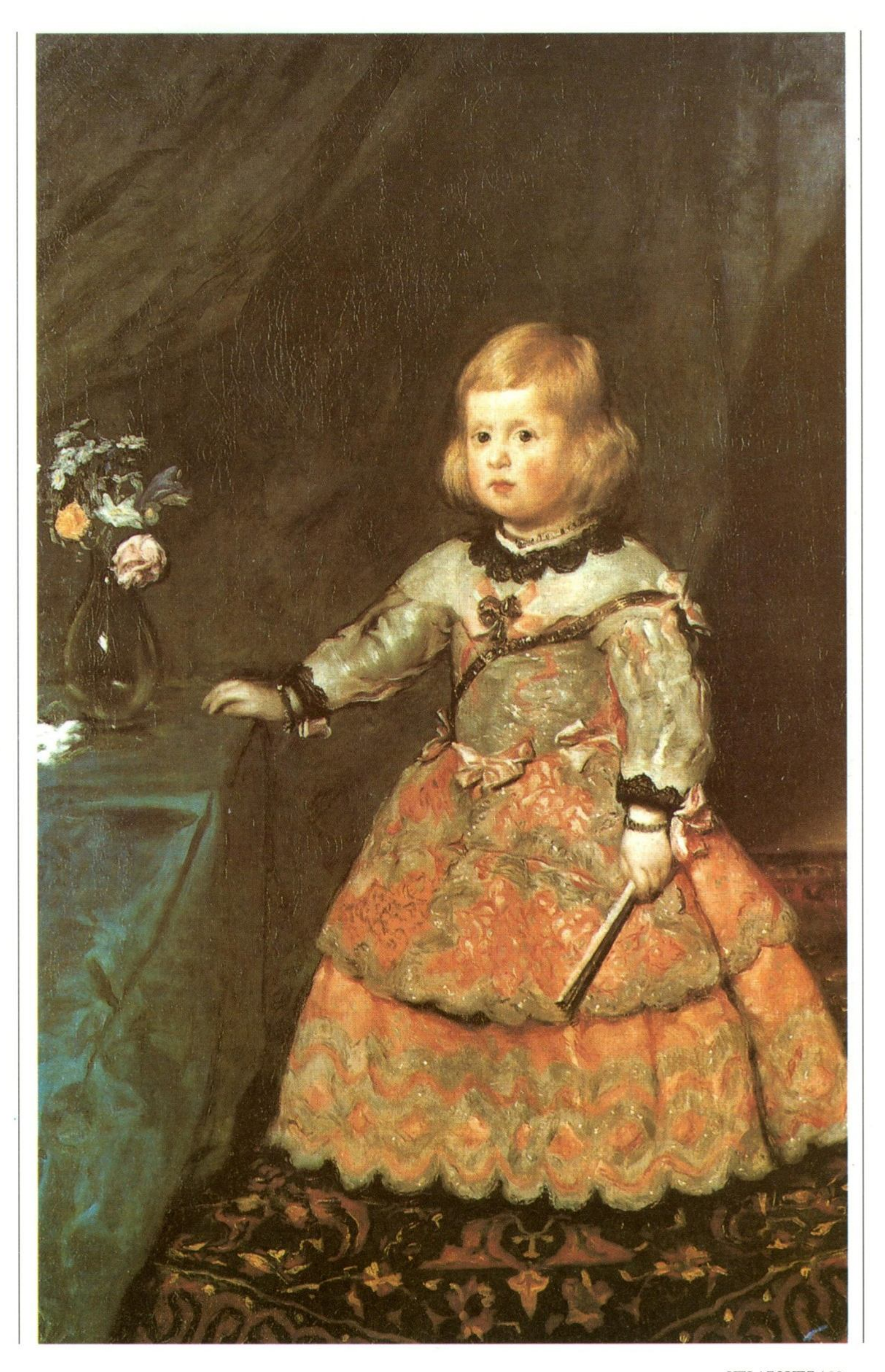


**Detalle de *Las hilanderas*, entre 1656/58 (Museo del Prado, Madrid)**

1659)— y el del *Príncipe Felipe Próspero* (Viena, Kunsthistorisches Museum, h. 1659), muestran una corte de niños, como de hecho lo son *Las Meninas,* cuya vitalidad ingenua se transforma en melancolía bajo el peso de la contención majestuosa y de la etiqueta palaciega, prematuramente consciente de su destino. Son retratos suntuosos, llenos de elementos significantes como los cortinajes o las mesas engalanadas con ricos tapetes que en el retrato de la *Infanta Margarita* (h. 1652-53) se adorna con un pequeño búcaro de flores plenamente impresionista.



**Retratos de la infanta Margarita.**
**Arriba, detalle de *Las Meninas*, 1656 (Museo del Prado, Madrid) y, derecha, hacia 1653 (Kunsthistorisches Museum, Viena)**



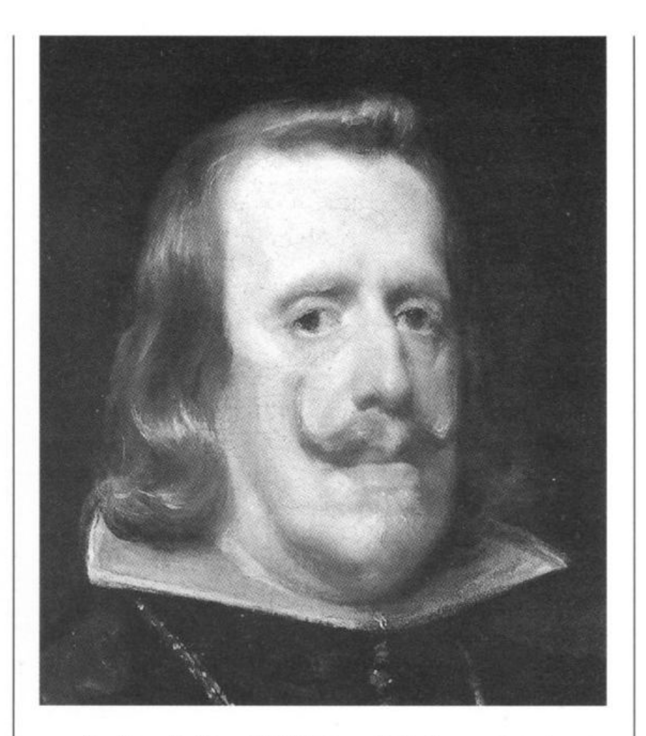
## El más alto honor al final de la vida

En el del *Infante Felipe Próspero* el escenario se abre hacia las estancias contiguas diferenciadas por su diversa iluminación; se halla en un entorno de miniaturas —sillón y perrito incluidos— que agigantan al niño. La técnica de estos retratos, su virtuosismo y el uso pleno de los recursos impresionistas de pinceladas menudas señalan a Velázquez como un espíritu anticipador de soluciones pictóricas.

Como reconocimiento a los méritos artísticos y al leal servicio prestado durante más de treinta y cinco años, el 12 de junio de 1658 el rey firmó en el Buen Retiro la cédula de concesión del hábito de la Orden de Caballería de Santiago a Diego de Silva Velázquez. El rey había mostrado su voluntad de ennoblecer a su pintor favorito, pero a partir de entonces el asunto quedó en manos del Consejo de Ordenes, encargado de investigar los merecimientos de Velázquez en función de su hidalguía y la de sus antepasados.

Las gestiones transcurrieron en Sevilla y Madrid y, después de examinar unos ciento cincuenta testigos, el Consejo puso reparos a los abuelos maternos y a la abuela paterna, e indicó al Rey que sólo con una dispensa de nobleza otorgada por el Papa sería posible el disfrute del hábito de Santiago por parte del pintor. Además, las constituciones de la caballería excluían el oficio de pintor. Las gestiones del Rey y sus embajadores ante Alejandro VII arrancaron el documento de dispensa con el cual, el 28 de noviembre de 1659, se hizo efectivo el hábito *a pesar de no ser noble*.

Con estos episodios Velázquez, que se había desenvuelto entre nobles y caballeros en razón de su oficio y de los cargos en el Alcázar, obtenía el paso al estamento nobiliario. Conocía las distinciones que los príncipes habían dispensado a los pintores, las de Carlos V a Tiziano y el vivir principesco de Rubens, y debió abrigar pronto esperanzas de alcanzar un *status* equivalente. Sus orígenes sevillanos eran sospechosos de descender de conversos; pero los empleos en Palacio fueron salvando poco a poco los escollos y afianzando otra personalidad, si bien nada podría hacer por sí mismo en dos temas cru-



**Arriba, *Felipe IV* (National Gallery, Londres). Derecha, el cardenal Camillo Massimi (The National Trust, Kingston Lacy)**

ciales de la estructura social de la España del siglo XVII: la limpieza de sangre como garantía de hidalguía y el oficio manual de pintor, considerado envilecedor, con el cual Velázquez había comenzado a vivir. Las dos situaciones adversas para disfrutar el hábito de Caballería al que aspiraba se daban en Velázquez, de modo que cuando hubo que justificar su hidalguía los testigos escogidos fueron negando sistemáticamente la evidencia. Sólo con la dispensa de nobleza del Papa y la cédula de Felipe IV pudo Velázquez ser nombrado caballero de Santiago, el más alto honor alcanzado por un pintor del siglo XVII en España.

El último servicio de Velázquez al Rey estuvo relacionado con la firma de la Paz de los Pirineos en la isla de los Faisanes, en la desembocadura del río Bidasoa, en junio de 1660, entre Luis XIV de Francia y Felipe IV, sellándola con la boda real del rey francés con la infanta María Teresa de Austria. Como Aposentador Mayor todo corrió a cargo de Velázquez, quien por primera vez se halló en una ceremonia oficial en su papel de cortesano, luciendo orgulloso la venera de caballero santiaguista.

Poco después de regresar de este viaje, el 6 de agosto de 1660 murió



Velázquez en Madrid, en la Casa del Tesoro aneja al Alcázar, siguiéndole pocos días después su viuda Juana Pacheco. Como hombre ascendido y colmado de honores por Felipe IV, incluso por encima de otros de mejor estirpe, Velázquez tuvo sus enemigos, de modo que sus bienes inventariados en la Casa del Tesoro, donde vivía, y en el Cuarto del Príncipe del Alcázar, donde trabajaba, fueron confiscados temporalmente bajo la acusación de fraude a la Corona, que no llegó a demostrarse. Palomino, que narra el trance en que se vieron los herederos del pintor y el apoyo de don Gaspar de Fuensalida —en cuyo panteón de la iglesia de San Juan Bautista de Madrid fue enterrado Velázquez—, recoge la respuesta de confianza que diera el Rey sobre el asunto: *Creo muy bien lo que me decís de Velázquez, porque era bien entendido.*

La prolongada y estrecha relación entre Felipe IV y Velázquez se vio mutuamente recompensada; al ennoblecer al pintor, Felipe IV dignificó el Arte de la Pintura, como la misma Pintura por mano de Velázquez había inmortalizado al Rey. La liberalidad del *arte,* no del *oficio vil y mecánico,* de la Pintura, su concepción como un ejercicio intelectual y no sólo manual, fue uno de los grandes temas de discusión estética —mezclada con la economía por la tributación a la Hacienda pública— de la España del siglo XVII, que comenzó a clarificarse tras la muerte de Velázquez. Todo su periplo estético está reflejado en la repetida frase de Ustarroz en su *Obelisco histórico* (Zaragoza, 1646): *El primor consiste con pocas pinceladas obrar mucho, no porque las pocas no cuesten, sino que se ejecuten con liberalidad, pues el estudio parezca acaso y no afectación.*

## Bibliografía


1. Fuentes antiguas: Pacheco, Francisco, *Arte de la Pintura, su antigüedad y grandezas.* Sevilla, 1649 (nueva edición de Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid, 1990). Palomino de Castro y Velasco, Acisclo Antonio, *El Museo pictórico y escala óptica.* Vol. 3. *El Parnaso español pintoresco y laureado,* Madrid, 1724 (2.ª edic., Madrid, 1947).
2. Catálogos razonados, Bardi, P. M., *La obra pictórica completa de Velázquez. Introducción de Miguel Angel Asturias. Biografía y estudios críticos de...* Barcelona y Madrid, 1977. Camón Aznar, José, *Velázquez* (2 vols.). Madrid, 1964. Gudiol, José, *Velázquez, 1599-1660. Historia de su vida, catálogo de su obra, estudio de la evolución de su técnica.* Barcelona, 1973. López-Rey, José, *Velázquez. A Catalogue Raisonné of his oeuvre with an Introductory study.* Londres, 1963 (Varias veces rehecho, especialmente la edición de Lausana, París, 1979).
3. Exposiciones: *Velázquez y lo velazqueño. Catálogo de la Exposición Homenaje a Diego de Silva Velázquez en el III Centenario de su muerte, 1660-1960.* Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1961. *Velázquez.* Textos de Antonio Domínguez Ortiz, Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego. *Catálogo de la Exposición. Museo del Prado, 23 enero/31 marzo.* Madrid, 1990.
4. Monografías y estudios: Beruete, Aureliano de, *Velázquez.* París, 1898 (ed. española, Madrid, 1987). Brown, Jonathan, *Velázquez, pintor y cortesano.* Madrid, 1986 (ed. inglesa, New Haven y Londres, 1986). Buendía, J. Rogelio y Avila, Ana, *Velázquez.* Madrid, 1991. Calvo Serraller, Francisco, *Velázquez.* Barcelona, 1991. Díez del Corral, Luis, *Velázquez, la Monarquía e Italia.* Madrid, 1978. Gállego, Julián, *Diego Velázquez.* Barcelona, 1983. Harris, Enriqueta, *Velázquez.* Vitoria, 1991 (1.ª edic., Oxford, 1982). Justi, Carl, *Velázquez y su siglo.* Madrid, 1953 (1.ª y 2.ª edic. Bonn, 1888 y 1903). Trapier, Elizabeth du Gué, *Velázquez.* Nueva York, 1948. *Varia Velazqueña. Homenaje a Velázquez en el III Centenario de su muerte, 1660-1960.* Edición a cargo de Antonio Gallego Burín (2 vol.). Madrid, 1960.